

El análisis documental de contenido de las ilustraciones del libro antiguo

1. Introducción

La evolución de la comunicación humana se ha manifestado en sucesivas formas a lo largo de su historia: gestual, oral, manuscrita, impresa, audiovisual, multimedia, etc. De forma paralela y en interacción con todas ellas, las imágenes han constituido una presencia constante que ha desarrollado variadas y ricas formas icónicas que constituyen una solución universal, eficaz e inmediata de comunicabilidad.

Dentro del conjunto de los medios de transmisión visual, las ilustraciones constituyen un campo de investigación apasionante pues, en tanto que acompañan a los textos escritos, es posible estudiar y valorar la poderosa repercusión social que ejercen y —en la medida en que son medios de expresión que emplean el lenguaje icónico para transmitir información— sus recursos comunicativos pueden ser sistematizados y analizados.

El objetivo de este trabajo es considerar su alcance como instrumento comunicativo, de manera que sea posible contemplarla como uno de los indicadores que permiten apreciar y evaluar el valor de un libro antiguo. Para ello nos proponemos establecer someramente el proceso evolutivo de las técnicas que han permitido generar ilustraciones impresas; establecer la naturaleza de sus procesos significativos; sistematizar las funciones que desempeñan y proponer un método de análisis que —partiendo de las aportaciones disciplinares de ciencias como las Ciencias de la Documentación, el Diseño

gráfico, la Iconografía, etc.— permita analizar y representar el significado de su discurso. Finalmente describiremos algunos de los principales tesauros creados específicamente para recuperar el contenido de dichas ilustraciones, y desarrollaremos un caso práctico de análisis documental de contenido. Todo ello sin intención de agotar el tema, que sin duda requerirá de estudios más extensos y profundos.

2. Ilustraciones: Concepto, características, usos y funciones en el libro antiguo

2.1. Historia del concepto y de la técnica

El empleo de la palabra *ilustración* para designar las imágenes empleadas como adorno de un texto es relativamente reciente, pues se documenta tan solo desde el primer tercio del siglo XIX. Etimológicamente, el término deriva de la raíz latina *illustr-* que significa alumbrar, iluminar, sacar a la luz, realzar, engrandecer, ilustrar, y de la que se derivan los sustantivos *illustratio-onis* y *illustrator-oris*; el adjetivo *illustris-e* y el verbo *illustro*, entre otras formas gramaticales latinas. En castellano *ilustración* denominó inicialmente los adornos de los manuscritos antiguos; de este sentido paleográfico pasó al de los grabados en madera insertos en un texto y ha acabado por significar las imágenes de los libros, cualquiera que sea el procedimiento empleado para hacerlas. Así, la vigésima primera edición del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, en su segunda acepción define esta voz como «estampa, grabado o dibujo que adorna o documenta un libro». Adornar y documentar, es decir, decorar y transmitir información son los dos significados básicos de la palabra en castellano.

En la extensa historia de la ilustración de los libros se pueden distinguir dos grandes fases. La primera se remonta a la Antigüedad —señaladamente Alejandría— y se desarrolla a lo largo de toda la Edad Media en los manuscritos, que son enriquecidos con imágenes, frecuentemente coloreadas, que se denominan miniaturas o iluminaciones. Dada su naturaleza esencialmente artesanal, aunque se puedan hacer copias de ellas, estas ilustraciones son obras únicas. Se pueden encontrar textos iluminados desde los siglos IX y X, tanto en contextos europeos, árabes, chinos y japoneses.¹

La segunda fase se establece en torno al siglo XV, cuando la invención de la imprenta propició uno de los cambios más trascendentes en la elaboración y difusión del conocimiento humano. La primera mitad de esta centuria se caracterizó por los ensayos impresorios con tipos xilográficos y simultáneamente se realizaron también en bloques de madera, las primeras estampas exentas con ilustraciones impresas que se limitaban inicialmente a la reproducción de naipes e imágenes religiosas. Estas impresiones devocio-

¹ Una relación de algunas de estas obras se puede encontrar en el trabajo de Emilio C. García Fernández. La estampa (o grabado). En *Historia general de la imagen. Perspectivas de la comunicación audiovisual*. Madrid: Universidad Europea-CEES Ediciones, 2000, p. 49-59, p. 52 y ss.

nales de santos contenían inscripciones que se grababan en el mismo bloque de madera, constituyendo una de las primeras y más interesantes interacciones entre imagen y texto.²

En este contexto preliminar tuvo lugar la principal transformación del sistema gráfico utilizado para la transmisión de conocimientos humanos. Las innovaciones que la imprenta tipográfica trajo consigo afectaron primariamente al subsistema tipográfico, y de forma subsidiaria, también al iconográfico, pues diversas técnicas permitieron reproducir de forma prácticamente idéntica una misma imagen. Estas técnicas de reproducción iconográfica se extendieron y diversificaron muy rápidamente (xilografía, grabado en metal, litografía, etc.) y desarrollan prácticas comunicacionales nuevas —como la estampa— que provocaron una notable revolución icónica y cultural. El grabado se desarrolló, en buena medida, para dar respuesta a la necesidad de reproducir imágenes de forma «masiva» y mecanizada, de la misma manera que la imprenta tipográfica respondía a la de difundir el pensamiento. El grabado sobre madera se convirtió así en el sistema más adecuado para lograr la multiplicación de ejemplares con unos costes económicos asumibles, ya que la industria xilográfica estaba muy desarrollada cuando Gutenberg inventó en Maguncia la prensa con tipos móviles. Colocar dentro de la forma un taco de madera grabado —entre los caracteres de metal— para imprimir de forma simultánea el texto y la ilustración, no planteaba ninguna dificultad técnica, por lo que se convirtió en la opción más cómoda para hacer posible que los textos escritos contases con imágenes.



Narcís Viñoles. *Suma de todas las crónicas del mundo*. Valencia, Jorge Costilla, 1510? La ilustración narra la expulsión del Paraíso, en dos tiempos sucesivos, sin ruptura de la continuidad argumental, imitando los mecanismos narrativos utilizados en los capiteles románicos y en algunos tapices medievales.

2 Pasado el tiempo, los emblemas continuaran esta estrecha y prolífica interacción entre imágenes y textos escritos, desarrollando significaciones nuevas que sembrarán interesantes fuentes de inspiración para el arte y la literatura. Véase Fernando R. de la Flor. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. Alianza Forma; 132.

El libro impreso no creó *ex novo* su formato, sus características, su estructura ni tampoco sus usos, sino que nació como resultado de un proceso de evolución desde el códice manuscrito sobre pergamino. A lo largo de este período intermedio de transición entre el códice manuscrito y el libro impreso tuvo lugar el establecimiento de los *topoi* —lugares preestablecidos en su organización física, formal y conceptual— y se definieron los rasgos básicos que habrían de regir la forma definitiva que ha adquirido hasta nuestros días el objeto más universal de transmisión de información.

El libro tipográfico más antiguo en el que aparecían textos con ilustraciones es el denominado *Agricultor de Bohmen* y fue impreso por el alemán Albrecht Pfister alrededor del año de 1460, usando los mismos tipos de Gutenberg y placas de madera. Esta combinación de tipos metálicos y tacos xilográficos se convirtió en la plataforma más extendida para hacer posible la ilustración de textos y su reproducción.

El grabado en madera fue la técnica predominante durante varios siglos y permitió la reproducción de imágenes con líneas muy contrastadas y con una inexistencia casi total de matices tonales. Durante los siglos xv y xvi la impresión xilográfica de naipes se encontraba en su apogeo, hasta que fue sustituida por los primeros grabados en placas de metal, generalmente cobre. Estas técnicas de grabado calcográfico derivaban de las utilizadas por los fabricantes de armaduras y los artesanos orfebres y como medio de reproducción de ilustraciones se popularizó con los trabajos ejecutados por Albrecht Dürer, uno de los principales maestros de esta técnica.

Los siglos xvii y xviii conocieron la publicación en Holanda de libros enriquecidos con ilustraciones elaboradas por los mejores artistas de la época. Esto afamó a los impresores de los Países Bajos y propició el desarrollo tecnológico necesario para el surgimiento de una escuela de alto nivel en la elaboración de mapas geográficos. Este tipo de ilustraciones —en comparación con la impresión mediante tacos de maderas— se caracterizaba por la mayor longevidad de las planchas, el alto grado de detalle conseguido y la introducción de ricas escalas tonales de grises, capaces de modular la gama cromática entre el negro y el blanco.

Mientras tanto, en la Alemania de finales del siglo xviii, el impresor Aloys Senefelder desarrolló una nueva técnica de reproducción de imágenes, la litografía, que resultó de vital trascendencia en el campo del arte. Hasta ese momento las impresiones se hacían sobre una superficie en relieve o en hueco que se entintaba y posteriormente se prensaba sobre el papel. Sin embargo, la nueva técnica se basa en el sencillo principio químico de que el agua y el aceite no son solubles entre sí; la imagen se dibuja sobre la superficie plana de una piedra con una pluma o lápiz de aceite, el agua se esparce humedeciendo todas las áreas, excepto la imagen previamente dibujada. Posteriormente se extiende una tinta oleosa sobre la superficie de la piedra, que se adhiere sólo sobre la imagen, pero no sobre las áreas mojadas de la piedra. Finalmente una máquina de imprimir traslada las imágenes entintadas al papel.

Más tarde se desarrollaron otros métodos, como el aguafuerte en relieve; sistemas combinados de bloques de madera y bloques tipográficos dentro de una misma prensa

Libre de cōsolat tractāt dels fets marítims &c.



Libre de consolat tractant del fets marítims. Barcelona, 1502. La hermosa ilustración de la portada muestra el casco del navío en escorzo mientras un marinero encaramado en uno de los palos parece querer alcanzar la luna.

que lograban una impresión simultánea, o la misma cromolitografía, cuya invención en 1851 sobrepasa el ámbito cronológico que determina la consideración legal y bibliotecónica del libro antiguo.

2.2. Definición

Las ilustraciones forman parte del sistema iconográfico característico del libro antiguo,³ junto con otros elementos como las letras capitales, los frisos o cabeceras, las orlas, las portadas, los frontispicios y las marcas tipográficas de los impresores.

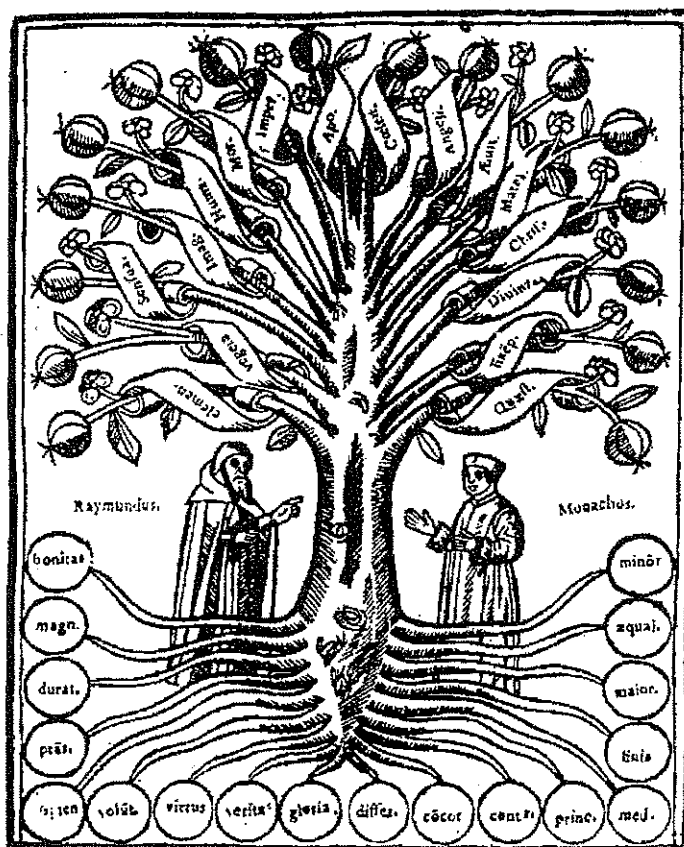
³ Un análisis sistemático y pormenorizado de los diferentes componentes que integran el libro antiguo se puede encontrar en un clarificador trabajo de Manuel J. Pedraza Gracia. Concepto, estructura material y formal y descripción del libro antiguo. En Pedraza Gracia, M. J. (ed.). *Tasación, valoración y comercio del libro antiguo (Textos y materiales)*. Jaca, 2-6 de septiembre de 2002. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002, p. 11-48, p. 33 y ss.

Frente al carácter ornamental y decorativo común a todos ellos, las ilustraciones se caracterizan porque están estrechamente vinculadas con el contenido del documento, cuya información textual representan —para facilitar su comprensión— mediante sistemas de significación icónicos.

En sentido genérico, las ilustraciones constituyen dentro del texto escrito al que acompañan, medios de expresión visual que permiten clarificar o precisar una definición, un concepto, una idea, o en general una información transmitida mediante códigos lingüísticos.

Su objetivo es sintetizar la complejidad conceptual del saber y facilitar el «metabolismo del conocimiento», es decir, favorecer la asimilación del saber. En este sentido, las ilustraciones son instrumentos que permiten traducir el conocimiento en el espacio visual, esto es, constituyen un espacio perceptual material que hace, de alguna manera, visible y tangible el conocimiento.

Así mismo, abordada desde una perspectiva filosófica —en tanto que visualización de conceptos, se convierten en una trasposición del pensamiento— y por tanto, en una ilusión de lo real.



Ramon Lulio. *Arbor scientiae*. Lyon, 1515, reimpresión en 1635. La ilustración aparece en la portada del libro y representa la organización jerárquica de las categorías del saber utilizando la metáfora visual del árbol del conocimiento.

De la misma manera, toda ilustración refleja una interpretación simbólica del ser humano y su contexto, pues nace como necesidad de expresión y, a la vez, tiene la capacidad de reflejar la sensibilidad y los estados anímicos de quien las realiza, y no es extraño que impresionen y provoquen respuestas emocionales en quien las contempla.

2.3. Funciones

La ilustración es una modalidad iconográfica con una intencionalidad primaria de carácter informativo —documental o interpretativo— y una voluntad subyacente y común a todos los elementos del sistema iconográfico de carácter ornamental, derivada de su naturaleza visual.

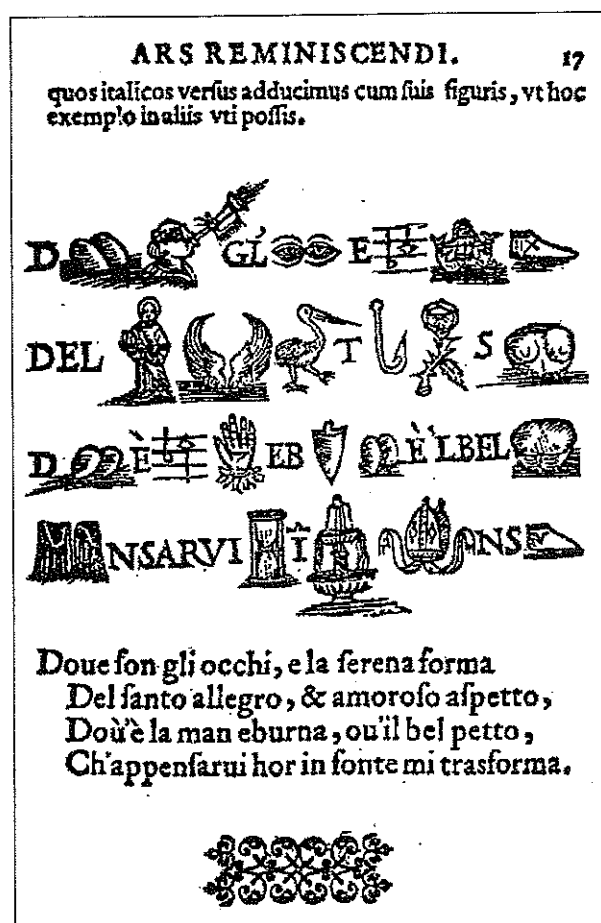
Su objetivo básico es, por tanto, hacer más clara la información lingüística, de manera que se pueda identificar bien a los personajes, la naturaleza de los objetos, o el desarrollo de las situaciones y los procesos mostrados. Pero, de alguna manera, la ilustración es también una forma de «grafía»,⁴ es decir, un signo tangible que representa algo a lo que trata de asemejarse por similitud, y de aquí se deriva su dimensión estética, ya que las ilustraciones contribuyen a embellecer el libro y hacer de él un objeto precioso para el bibliófilo.

Subsidiariamente, las ilustraciones cumplen una importante función divulgadora del arte pictórico mediante reproducciones mecanizadas de obras únicas, que son susceptibles de ser adquiridas primero tan solo por la clase selecta, y paulatinamente cada vez más por capas extensas de toda la población en general.

No sólo la ilustración considerada en sí misma, sino también su disposición dentro del microcosmos informativo que el libro constituye, así como su tamaño en relación al texto, su ubicación dentro de cada página, su secuenciación a lo largo de todo el discurso, etc., son factores relevantes informativamente, en tanto que todos estos aspectos considerados en su conjunto forman parte de lo que actualmente se denomina «diseño de los datos»,⁵ cuestión plenamente involucrada en el proceso de transformación de dichos datos en información y de ella en conocimiento.

4 Cuando nace la escritura, lo hace como una representación de imágenes, a través de pictogramas y jeroglíficos. Inicialmente cada objeto se representaba a través de la imagen del propio objeto; posteriormente, por extensión, las imágenes de objetos concretos comienzan a representar ideas progresivamente más abstractas, aunque asociadas a la realidad material inicial. Finalmente la escritura alfabética, permite utilizar un sistema de signos muy económico y sencillo de conocer y manejar, compuesto tan solo por un reducido número de signos que representan los sonidos del lenguaje oral.

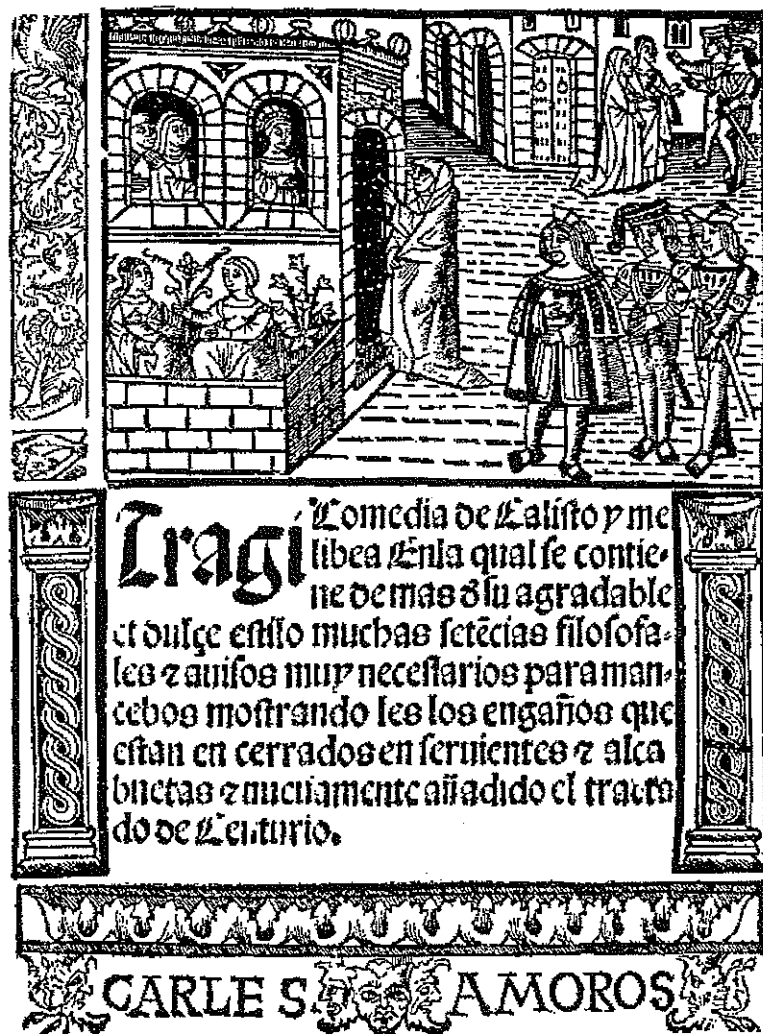
5 Ésta es la idea que mantiene David Hakken, *Cyborgs@Cyberspace: An Ethnographer Looks to the Future*. London: Routledge, 1999, cuando señala que dentro del discurso de las Ciencias de la Información, y en general de la Tecnología de información y de su diseño, se produce un cierto consenso acerca la idea de que existe una cadena lingüística progresiva que va desde los datos; pasa por los datos procesados (información) incluyendo su verificación (conocimiento) para llegar a lo que tal vez sea la información existencialmente confirmada (¿sabiduría?).



G. B. Della Porta. *Ars reminiscendi*. Nápoles, 1602. Esta ilustración es un curioso ejemplo de lectura pictográfica, en el que la integración de las imágenes y de las palabras busca reforzar la nemotecnia, apelando a la mayor capacidad de fijación que poseen las imágenes.

Este aspecto nos lleva a extender nuestro planteamiento funcional inicial y a considerar que las ilustraciones desempeñan dentro del texto un papel cognoscitivo crucial, relacionado con la visualización de lo verbal —entendida como transformación de procesos generalmente invisibles y abstractos— con el objetivo de facilitar e incrementar su comprensión. Contribuyen en buena medida a organizar, estructurar y anclar la información textual y favorecen su asimilación por parte del receptor. Es decir, facilitan su interpretación y su interiorización y por tanto inciden en el proceso subjetivo que traduce la información en acción. Por ello consideramos que la estructura formal que el texto utiliza para presentar los datos —dentro de la cual las ilustraciones son elemento fundamental— tiene una importancia decisiva para procesar, comprender y, si es el caso, facilitar una acción efectiva.⁶

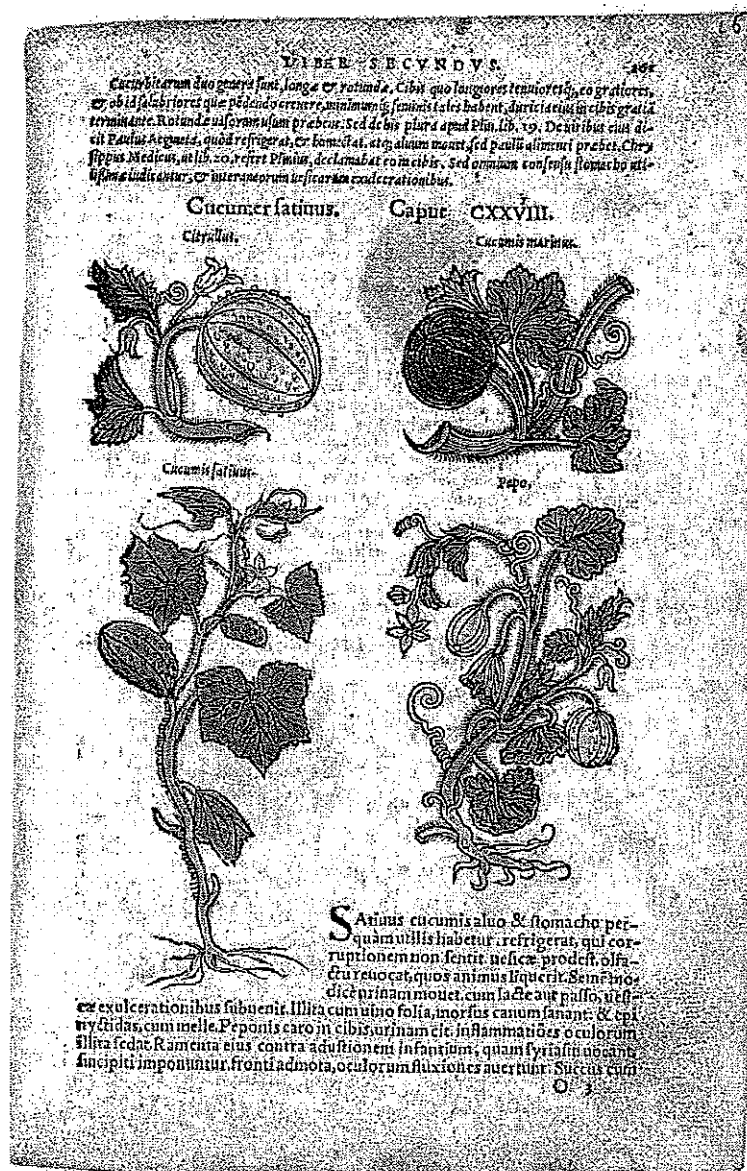
6 El uso de la ilustración y la imagen en general, como motivadora e impulsora de la acción efectiva del receptor del mensaje icónico, es algo bien conocido por los publicistas, quienes estudian su capacidad —desarrollada a través de mecanismos retóricos como la asociación o el deseo— para promover e impulsar las acciones de compra de los productos asociados a dichos valores.



Fernando de Rojas. *La Celestina*. Barcelona, Carles Amoros, 1525. Portada xilográfica muy bien diseñada en la que se presentan a los principales protagonistas y los principales escenarios, anticipando el desarrollo de la relación amorosa intermediada.

La ilustración utiliza códigos icónicos —concretos y referenciales— para transmitir y comunicar la información verbal —mucho más abstracta—. En este sentido, la ilustración es un recurso redundante que el texto utiliza para asegurar su eficacia como instrumento comunicativo, supliendo algunos de los recursos paralingüísticos que los seres humanos utilizamos en la comunicación interpersonal —como la entonación, la gesticulación, la mirada, la expresión corporal y postural, los lenguajes indumentarios, etc.— para suplir de este modo las limitaciones que el libro plantea a la comunicación *ex tempore* e *in absentia* entre emisor y receptor.

La ilustración se convierte, por tanto, en una forma paralela de presentar el conocimiento, en un elemento clave dentro del diseño del libro —entendido como proyecto comunicativo en su conjunto, en el que operan simultáneamente lo oral-lingüístico y lo visual—



Dioscorides Pedanio. *De medicinali materia libri sex*. Francfurt, Christianum Aegenolphum, 1543. Esta hermosa ilustración botánica, coloreada artesanalmente en los originales, ejemplifica la función primaria de la imagen como «ventana visual» del texto lingüístico.

icónico— que funciona como un interfaz añadido capaz de asegurar que la información sea percibida y asimilada y que, en buena medida, facilita la concreción de lo abstracto.

Los impresores de los libros antiguos —en tanto que diseñadores de la información que estos objetos contenían— cuando disponían dentro de ellos las imágenes (y este proceso incluía nociones de jerarquía, estructura, y lo que podría llamarse «gestión sensorial»,⁷

⁷ Este concepto, formulado originalmente en inglés como *sensory management*, es uno de los elementos fundamentales dentro de las modernas tendencias del diseño gráfico.

esto es, la experta elección de estímulos que guían a los lectores y mantienen atentas a las audiencias) estaban poniendo en práctica una amplia panoplia de competencias relacionadas con:

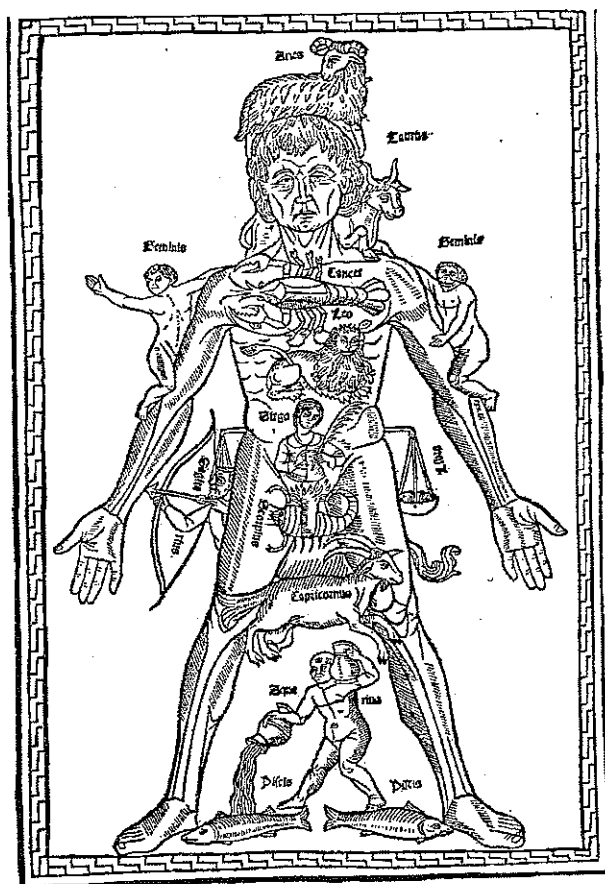
- El establecimiento de procesos de transmisión de información, y subsidiariamente, el diseño de estrategias de aprendizaje.⁸
- El intento de reducir la complejidad del conocimiento, ya que su objetivo era producir claridad contribuyendo a la transparencia y a la comprensión por medio de la aplicación de recursos de retórica visual.
- Tareas diversas relacionadas con lo que actualmente se denomina «arquitectura de la información», «ingeniería de la información» o «diseño de datos».

En este sentido, los textos ilustrados representan un estadio muy básico en el desarrollo de la comunicación multicanal —también denominada comunicación multimedia— en la que simultáneamente operan sonido, música, voz, tipografía, imágenes, audiovisuales, etc.

Constituyen también uno de los niveles primarios sobre los que el libro ha ido desarrollando, posteriormente, grados más avanzados de interactividad. El libro tradicional es una herramienta intelectual fundamentalmente interactiva cuya conveniencia y eficacia ha sido probada durante siglos. Aunque la interacción entendida en su sentido más restrictivo y actual hace referencia a la presentación de la información por medio de documentos digitales con estructuras hipertextuales,⁹ en sentido estricto hace referencia a una modalidad de presentación de la información a una comunidad de usuarios en una forma no lineal, disponiéndola a través de estructuras entrelazadas y reticulares compuestas por nodos semánticos que permiten al usuario elegir cómo moverse dentro de esta red de nodos. Desde esta perspectiva, recursos propios del libro tradicional como la tipografía, las notas a pie de página, los índices o las ilustraciones permiten también el establecimiento de estos recorridos no lineales. Muy señaladamente, estas últimas configuran un estrato básico de interactividad pues, en la medida en que utilizan canales preceptuales distintos a los del texto y hacen uso de formas diferentes de presentar la información, permiten un acceso selectivo y personalizado a la información.

8 Nótese la importancia que las imágenes tienen actualmente en el diseño y planificación de las obras de referencia, los libros de texto, los libros para niños, infantiles, etc. De forma similar, en la Edad Media, obras como los *Speculum Humanae Salvationis* y las *Bibliae pauperum* ejercieron una auténtica función didáctica sobre las extensas capas sociales iletradas y también sobre algunos de los más grandes pintores flamencos, pues está documentada la existencia de ejemplares de estas obras en los talleres de artistas como Van der Weyden y Van Eyck.

9 No obstante el hipertexto no es algo que la tecnología informática haya inventado para el libro digital, sino que, *sensu stricto*, es uno de los más clásicos avatares del texto.



Johannes de Kethan. *Compendio de la salud humana*. Zaragoza: Pablo Hurus, 1494. La ilustración representa la relación que se establecía en la época entre las diferentes partes del cuerpo y los astros del firmamento, representados mediante los signos del Zodiaco.

3. El análisis de contenido de las ilustraciones.

3.1. La ilustración como objeto de análisis dentro de las Ciencias de la Documentación

El desarrollo de la imprenta supuso el triunfo de un tipo de cultura humanística que consagraba al libro como vehículo de transmisión de información culta por antonomasia mientras desplazaba a otros sistemas basados en la cultura icónica a un plano secundario. De forma paralela, las metodologías científicas que fueron desarrollándose desde el Renacimiento soslayaron los sistemas de signos visuales, relegándolos a la función de meros auxiliares —así ocurrió con disciplinas como la Numismática, dentro de las cuales el estudio y análisis de las imágenes ocupa un lugar nuclear—. Sin embargo, de la misma manera que es imposible ignorar el valor documental de la fotografía para comprender la historia contemporánea, es preciso considerar que en estadios tecnológicos pre-fotográficos, otro tipo de imágenes, como las ilustraciones, deben ser considera-

das como portadoras de significados que les otorgan carta de naturaleza como fuentes valiosas para aportar datos e información sobre los contextos históricos, la cultura material, las formas de vida y los sistemas de creencias en los que son producidas.

Sin embargo, son muy recientes dentro del ámbito disciplinar de las Ciencias de la Documentación las aproximaciones teóricas y empíricas a los procesos generales de análisis de contenido de cualquier tipo de documento icónico. Ello en parte, es consecuencia del histórico prevalecimiento que en su seno ha tenido el estudio de la información codificada lingüísticamente —lo que ha determinado que su paradigma conceptual se orientase hacia lo librario, desde una concepción muy reduccionista que considerada como tal exclusivamente a lo tipográfico— así como a la carencia de metodologías de análisis e instrumentos específicamente destinados a esta tipología documental.¹⁰

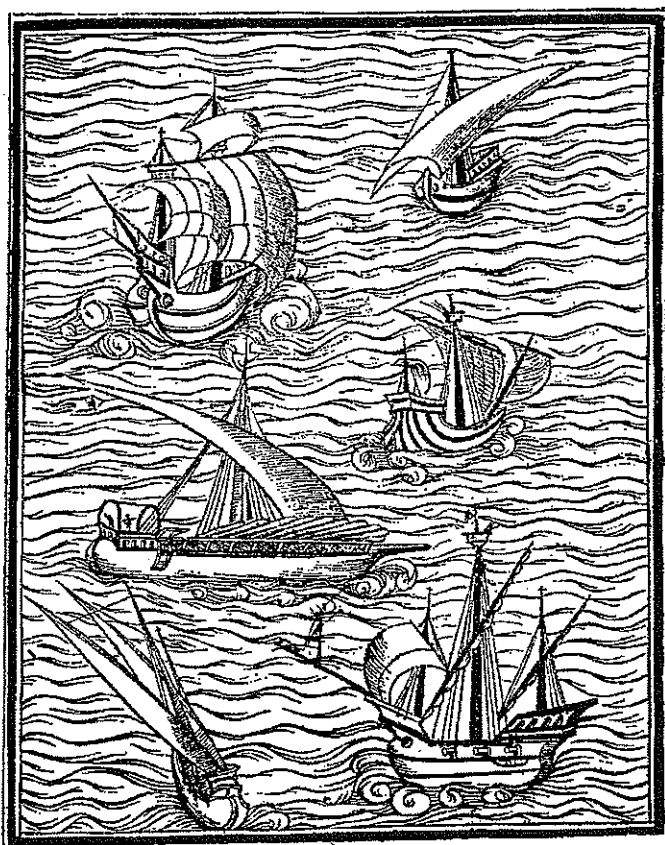
No obstante, la ilustración no sólo es uno de los principales elementos del sistema gráfico de un libro, sino que constituye un tipo específico dentro de los documentos gráficos y como tal es portador de un mensaje comunicativo ideosincrásico cuya información debe aprehender el documentalista, decodificando su significado de manera que sea posible su comunicación secundaria.

Cumplir este objetivo requiere efectuar un proceso analítico, como se observa en el gráfico recogido a continuación, efectuado en diferentes estratos: en primer lugar, considerando el contexto de emisión y recepción de la ilustración, su intencionalidad y su pragmática. En segundo lugar, estudiándola en tanto que elemento de un proceso de transferencia de conocimiento en el cual se transmiten informaciones sobre las personas, objetos, acciones, eventos y lugares representados. Finalmente, en último lugar, analizándola como realización de un sistema semiótico, un sistema de signos, que en la gran mayoría de los casos opera *ex tempore* e *in absentia* y por ello puede actuar largo, medio y corto plazo.

3.2. El análisis de contenido de la ilustración. Proceso. Fases

El objetivo principal de este proceso es analizar la ilustración —que constituye una parte importante del patrimonio histórico-artístico y documental— como un documento de interés general en el que lo prioritario es dar cuenta del contenido de la representación, dejando de lado diferentes aspectos —más en consonancia con los intereses de otras disciplinas— relativos a la calidad técnica, el estilo, el estudio de las composiciones y las formas artísticas, etc.

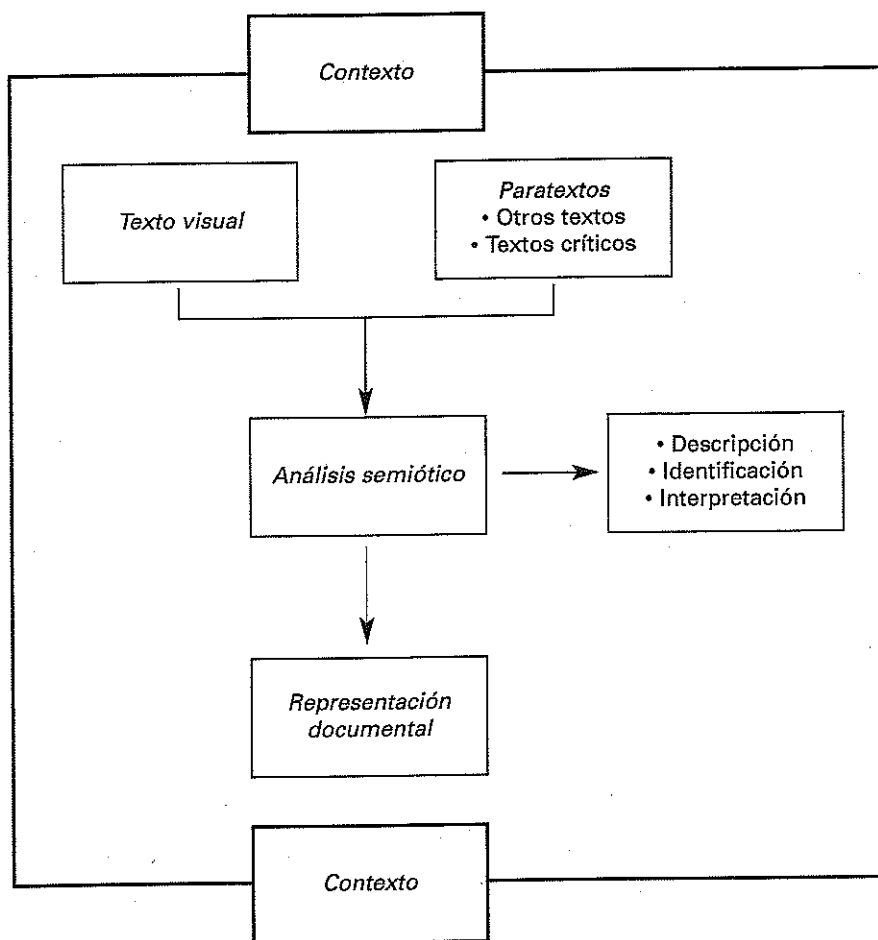
¹⁰ Sobre este aspecto véase María del Carmen Agustín Lacruz. Metodología para la indización de documentos no textuales: algunas precisiones a propósito de los documentos gráficos y audiovisuales. En García Marco, Fco. J. (ed.). *Organización del conocimiento en Sistemas de Información y Documentación* 3. Zaragoza: ISKO-España; Universidad, 1998, p.145-160, p. 148.



Medina, Pedro de. *Arte de navegar*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1545. La viñeta muestra, a modo de catálogo visual los principales tipos de embarcaciones que se conocían en la época.



Francisco López de Gómara. *Primera y segunda parte de la Historia General de las Indias... con la conquista de México y de la nueva España*. Medina del Campo, Guillermo de Millis, 1553. Esta ilustración aparece comentada en la primera parte del libro como «vaca corcovada» y años se supo que representaba un bisonte americano.



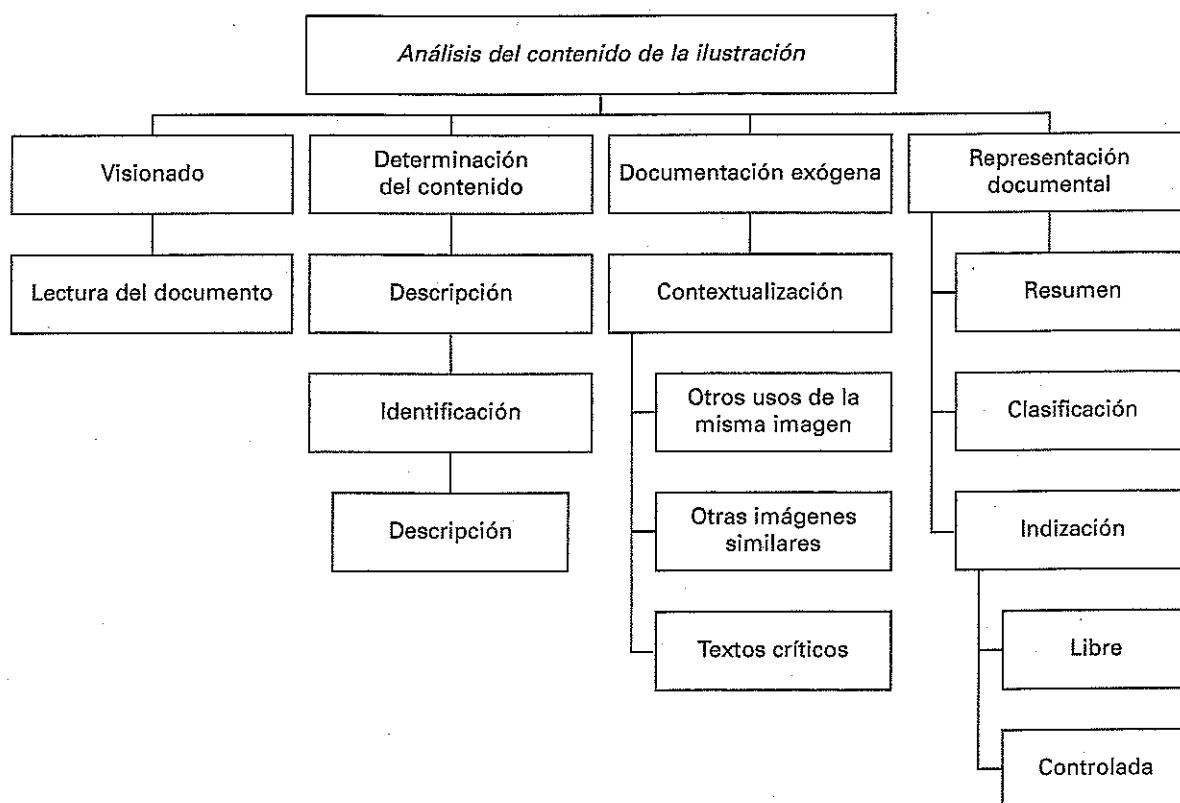
Proceso general de análisis de contenido de documentos icónicos.

El procedimiento general del análisis de contenido de la ilustración requiere el establecimiento de un modelo cognitivo que guíe el proceso e incluya la comprensión de su contexto de comunicación, los procedimientos de análisis y los instrumentos de normalización documental. Posteriormente se despliega en una serie de fases¹¹ que se describen como sucesivas, aunque su comportamiento real se aproxima más al de un desarrollo retroalimentado que comprende las siguientes operaciones documentales:

3.2.1. Exámen del documento. Visionado de la ilustración

Esta etapa requiere el conocimiento de los rasgos específicos del lenguaje icónico y de su sistema de significación.

11. Estas fases coinciden en sus rasgos generales con las propuestas en la Norma UNE 50-121-91 acerca de los métodos para el análisis de documentos, determinación de su contenido y selección de los términos de indización.



Fases del proceso de análisis de contenido de las ilustraciones, incluyendo las principales operaciones documentales.

3.2.2. Determinación y análisis de su contenido

Atendiendo a las particularidades de su tema, género, uso, estilo, época, contexto, etc. Ello supone, de hecho, el análisis de su discurso, realizado según diferentes niveles de exhaustividad, que pueden variar notablemente entre sí, en función de las características de cada sistema de información.

Llevar a cabo esta tarea resulta relativamente sencillo cuando se trata de determinar los objetivos y el alcance de un documento librario, pues los textos están muy estructurados conceptualmente y proporcionan en lugares asentados por la tradición —como el título, los subtítulos de los capítulos, los epígrafes, los índices sistemáticos y alfabéticos, la tabla de materias, etc.— valiosa información autoreferencial que facilita la tarea del indizador. Sin embargo, por lo que respecta a la imagen —particularmente la de carácter artístico— la situación es mucho más compleja, pues ha sido necesario adaptar metodologías procedentes de otros ámbitos disciplinares a los paradigmas propios de las Ciencias de la Documentación. En este sentido, la propuesta específica incluida en este

capítulo ha sido objeto de un estudio pormenorizado en otros trabajos y únicamente la caracterizamos en sus rasgos básicos.¹²

Nace de la interacción entre un modelo disciplinar propio de las Ciencias de la Documentación y otro específico dentro de la Historia del Arte. Por lo que respecta al primero, se nutre entre otras de las aportaciones realizadas por el bibliotecario y matemático hindú S. R. Ranganathan, quien aplicó al campo de la indización temática una matriz básica de análisis fundamentada en cinco categorías básicas a las que denominó facetas —Agente (*Personality*); Acción, proceso o movimiento (*Energy*); Materia u objeto (*Matter*); Espacio (*Space*) y Tiempo (*Time*)— y las realizadas por el experto en semántica documental F. W. Lancaster, cuyos trabajos se centran en el establecimiento de mecanismos de procesamiento de información y de control de vocabulario orientados hacia la recuperación de la información.

El segundo aporte procede del método iconográfico, surgido dentro del campo de la Historia del Arte y tiene su origen en los estudios realizados por A. Warburg, F. Saxl, G. Bing, E. Panofsky y posteriormente también E. H. Gombrich. Particularmente E. Panofsky desarrolló una metodología específica que aborda la lectura de la imagen artística y la estructura en tres niveles de complejidad, profundidad y abstracción diferentes, a los que denomina primario, secundario e interpretación iconológica. Los tres niveles están íntimamente entrelazados; no obstante, separar los mecanismos de análisis característicos de cada uno resulta metodológicamente muy útil de cara a la posterior representación del contenido.

A continuación se desarrolla someramente el proceso de decodificación semántica que incluye cada uno de ellos:

3.2.2.1. La descripción

Es el nivel más básico del análisis, pero constituye una fase necesaria e ineludible para llevar a cabo las restantes. Su objetivo es recoger diferentes datos de la representación —como formas, líneas, colores, número de figuras, género, posición, gestos, aspecto, indumentaria, objetos, decoración, etc.—. Debe caracterizar de forma objetiva, como mínimo, todas las formas y elementos destacados para asegurar su identificación al nivel más simple posible. Es importante que esta fase desarrolle cierto nivel de detalle, espe-

12 Especialmente en Francisco Javier García Marco y María del Carmen Agustín Lacruz. El análisis de contenido de las imágenes artísticas. *Informatio*, 3-4, 1998-1999, p. 196-127; Francisco Javier García Marco y María del Carmen Agustín Lacruz. El análisis de contenido de las reproducciones fotográficas de obras artísticas. En: Valle Gastaminza, Félix de (ed.) *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis, 1999, p. 133-167 y en María Pinto Molina; Francisco Javier García Marco y María del Carmen Agustín Lacruz. *Indización y resumen de documentos digitales y multimedia: técnicas y procedimientos*. Gijón: TREA, 2002. Biblioteconomía y administración cultural; 62.

cialmente cuando es necesario distinguir entre diferentes obras artísticas del mismo tema.

3.2.2.2. La identificación

El segundo nivel de análisis consiste en la individualización y tipificación de los temas y motivos iconográficos representados a través de las personas, figuras, objetos, lugares y escenas reconocidas en el nivel de examen anterior. Se realiza a partir de la identificación de los atributos de cada figura, es decir, a través del estudio de los elementos que la acompañan característicamente permitiendo su inequívoca identificación.

3.2.2.3. La interpretación

Es el tercer nivel de análisis y se ocupa del estudio del significado de la imagen artística, considerando la identidad del artista, el comitente, el ambiente histórico-cultural, la función, el alcance y la intencionalidad de la obra. Supone un estadio de abstracción, profundidad y complejidad superior a su lectura iconográfica, y, por ende, a su descripción, pues intenta aprehender su significación profunda, buscando sentidos de segundo grado. Hay que tener en cuenta que los significados de los mismos temas iconográficos varían según las culturas y las épocas históricas.

La integración de las dos matrices disciplinares —el análisis documental y el método iconográfico— aporta dos perspectivas complementarias, en la que el primero ocupa el lugar de la perspectiva más general y universal y el segundo representa la adecuación del sistema de organización del conocimiento resultante a las necesidades del análisis y recuperación de la información artística o relativa al patrimonio.

3.2.3. Documentación exógena y selección de otras fuentes de información

Ésta es una fase de apoyo, específica de los procesos de análisis de documentos icónicos, que implica la selección de aquellas fuentes de información complementarias que pueden ser necesarias —en función de la mayor o menor competencia del indizador— para la identificación y contextualización de la ilustración.

Las fuentes disponibles para efectuar el análisis de la ilustración pueden clasificarse según su naturaleza significativa —fuentes icónicas, fuentes textuales, fuentes orales, etc.— o según el tipo de información que contienen —primarias, secundarias, terciarias, etc.—. Este último criterio permite establecer los siguientes tipos:

- a) *Fuentes de información primarias*: La propia ilustración y los textos, inscripciones, leyendas, pies de ilustración y otras informaciones lingüísticas que la acompañan.

- b) *Fuentes de información secundarias*: Son otras fuentes visuales o impresas, como cartas, interpretaciones, relecturas, nuevas versiones, comentarios, etc... realizados acerca de su obra por el autor o los autores en distintos momentos.
- c) *Fuentes de información terciarias*: Son léxicos, catálogos, repertorios, inventarios y textos de la tradición crítica relacionados con dicha obra.

3.2.4. Representación del contenido informativo y elaboración de productos documentales (resumen, descriptores libres o controlados, palabras clave, índices de clasificación, etc.)

Una vez que se ha efectuado el análisis de las ilustraciones, es necesario generar representaciones documentales que recojan las principales informaciones relativas al contenido de la imagen, de manera que sea posible —para los usuarios de los sistemas de información implicados— reunir todos los documentos pertinentes a sus demandas de información en las mejores condiciones de tiempo y fiabilidad posibles.

Se trata, por tanto, de crear representaciones documentales secundarias que, a modo de instrumentos intermedios, faciliten el acceso y la recuperación del contenido de estas manifestaciones de la creatividad humana.

Los diferentes productos documentales están estrechamente vinculados con la metodología de análisis propuesta en el epígrafe anterior, de manera que cada nivel reseñado procura una información progresivamente más estructurada, sintética y controlada, y todos en su conjunto proporcionan posibilidades de acceso que se complementan entre sí.

Dichos niveles de representación documental se insertan en un modelo general de carácter analítico-sintético dentro del cual el resumen en texto libre es el producto que aporta mayor riqueza informativa, pues describe y caracteriza de forma inequívoca el contenido de la imagen elaborando un texto gramaticalmente correcto. A partir del resumen es posible realizar la extracción de palabras clave, expresadas en lenguaje natural, lo que constituye un nivel intermedio de representación, sobre el que —a su vez— se puede practicar el control del vocabulario requerido, mediante herramientas diversas como tesauros, vocabularios especializados, sistemas de clasificación, etc.

4. Lenguajes documentales para la descripción de la ilustración

Los lenguajes documentales son herramientas lingüísticas que permiten controlar el léxico con el que se formulan las demandas dentro de los sistemas de información así como expandir o reducir de forma eficaz los resultados obtenidos. Desempeñan por ello una función primordial en los procesos de mediación entre las colecciones documentales y los distintos tipos de usuarios.

Sin embargo, la automatización de los procesos documentales que ha tenido lugar a lo largo de los últimos años, ha estado acompañada de una injustificable minimización y minusvaloración de la importancia que desempeña el control del vocabulario y la sistematización de las relaciones conceptuales. Muchos gestores políticos, numerosos usuarios e incluso algunos profesionales han quedado deslumbrados por las posibilidades de los lenguajes de interrogación automáticos, sin considerar que éstos actúan únicamente en el plano léxico y que el problema de la elección de los términos más adecuados para recuperar, así como el establecimiento o el manejo de la estructura conceptual del léxico al que esos términos pertenecen, siguen siendo cuestiones que deben resolver indizadores y usuarios.

El lector interesado podrá encontrar en otro lugar¹³ una panorámica general sobre las herramientas documentales disponibles, en lengua francesa e inglesa respectivamente, para llevar a cabo el análisis de la imagen artística —como el *Thesaurus iconographique: système descriptif des représentations* creado por François Garnier; el *Thésaurus des images médiévales* del Centre de Recherches Historiques de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales; el *Thésaurus d'ICONOS*, elaborado por el Servicio Iconográfico de la Documentación; el *Art & Architecture Thesaurus* (AAT) redactado por Paul Getty Trust; el *Thesaurus for Graphic Materials* (TGM), compilado por la División de Impresos y Fotografías de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos y El Iconclass, sistema de clasificación construido por Henri van de Waal en la Universidad de Leiden (Holanda)—, así como datos relevantes acerca de su historia y génesis, su contenido y estructura y algunas notas específicas relativas a su aplicación práctica.

No obstante, por su carácter singular, describimos aquí dos herramientas documentales en lengua castellana que consideramos de gran interés.

4.1. El Diccionario del dibujo y la estampa

4.1.1. Origen y desarrollo

*El Diccionario del dibujo y la estampa: Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*¹⁴ fue un trabajo elaborado conjuntamente por los equipos técnicos de la Real Academia de San Fernando y la Calcografía Nacional, coordinado en su edición impresa por Javier Blas Benito y desarrollado por él mismo y por Ascensión Ciruelos Gonzalo y Clemente Barrena Fernández.

¹³ Francisco Javier García Marco y María del Carmen Agustín Lacruz. Lenguajes documentales para la descripción de la obra gráfica artística. En: Valle Gastaminza, Félix de (ed.). *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis, 1999, p. 169-204.

¹⁴ *Diccionario del dibujo y la estampa: Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Javier Blas Benito (coord.). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Calcografía Nacional, 1996.

4.1.2. Estructura y vocabulario

Más que un tesoro al uso, es un vocabulario técnico especializado en dibujo y grabado, cuyo objetivo es convertirse en instrumento documental que sirva como herramienta de apoyo para la descripción normalizada de estampas y dibujos. Propone también diversos modelos de fichas catalográficas, que contemplan aspectos diversos no sólo relacionados con el contenido de las imágenes, sino también con la identificación de la obra, su descripción física, la localización y ubicación dentro de la colección museográfica o documental, etc.

Para ello establece el significado preciso de diversos términos utilizados diacrónicamente para denominar las diferentes técnicas, instrumentos, materiales, etc referidas a las artes del dibujo y la estampa, y posteriormente estructura las relaciones semánticas que se producen entre los diversos términos que conforman esta área temática.

Su estructura conceptual está estrechamente relacionada con su naturaleza lexicográfica y normalizadora, pues la obra presenta dos grandes áreas disciplinares diferenciadas una de la otra —la primera dedicada al dibujo y la segunda a la estampa— que comparten una misma disposición interna. Cada una de ellas se compone de tres subapartados:

- El *Diccionario*. Constituye el núcleo central de cada uno de los dos repertorios y su parte más extensa. Es un glosario especializado en el que cada término incluye su definición, una breve información de carácter histórico y las correspondientes referencias bibliográficas. Se han utilizado fuentes históricas relativas a cada procedimiento, técnica, material, instrumento, etc. para escoger unos términos frente a otros sinónimos, y se ha procurado escoger la voz castellana clásica frente a neologismos y extranjerismos.
- Los *Modelos de asientos*. Sin ningún afán normativo, realizan una propuesta teórica que va acompañada de su correspondiente desarrollo práctico, con el objetivo inmediato de facilitar la tarea práctica del catalogador.
- Los *Tesoros* están compuestos por un número reducido —163 entradas el Tesoro de Dibujo y 243 el Tesoro de Arte Gráfico— de términos normalizados y estructurados que facilitan la movilidad dentro del léxico y la elección de los términos adecuados a cada circunstancia. Incluyen relaciones entre descriptores y no descriptores (USE y UP); relaciones jerárquicas (TG y TE) y relaciones asociativas (TR). Cada uno de los dos tesoros está formado, a su vez, por una *Estructura general* —que refleja el sistema de clasificación subyacente, incluye las facetas o puntos de vista clasificatorios y visualiza mediante asteriscos los niveles de profundidad semántica de cada descriptor —y un *cuerpo del tesoro* —compuesto por los descriptores admitidos, tipificados según sus relaciones y los no admitidos—.
- Los dos *Repertorios bibliográficos*. Incluyen la relación alfabética de todas las fuentes documentales utilizadas para la realización del vocabulario técnico.

co. Éstas son de tres tipos —fuentes, diccionarios y publicaciones de carácter general y publicaciones fundamentales— y aparecen relacionadas según su grado de especialización y relevancia con uno, dos o tres asteriscos respectivamente.

4.2. El Tesauro de Patrimonio Histórico Andaluz

4.2.1. Origen y desarrollo

El *Tesauro de Patrimonio Histórico Andaluz* (TPHA) es un lenguaje documental desarrollado y compilado en su versión inicial entre 1995 y 1997 dentro del Centro de Documentación del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) para servir como herramienta de recuperación de información dentro de las diferentes bases de datos que integran el Sistema de Información de Patrimonio Histórico de Andalucía (SIPHA). La tarea fue desarrollada por un amplio equipo técnico integrado por un *Grupo de Trabajo* del que forman parte destacados representantes del IAPH, la Universidad de Sevilla y diferentes Museos andaluces; una *Comisión de Seguimiento* y un conjunto de *Expertos*, dirigidos todos por el Dr. D. Antonio García Gutiérrez, catedrático de Documentación del Departamento de Comunicación de la Universidad de Sevilla.

En noviembre de 1998 se publicó en papel la denominada «Versión 0» del TPHA,¹⁵ que se distribuyó entre las instituciones más relevantes relacionadas directamente con el Patrimonio Histórico y más tarde se puso a la venta bajo la distribución de la Editorial Comares. Actualmente existe una versión en línea disponible para su consulta en la Intranet del IAPH y de forma paralela se están efectuando procesos de validación de una herramienta informática factible para la publicación de la «Versión 1» en soporte CD-ROM.

4.2.2. Cobertura

Su ámbito temático es multidisciplinar y en su corpus incluye todas aquellas materias relacionadas directa e indirectamente con el Patrimonio Histórico, presentes en las distintas bases de datos que se desarrollan en el propio centro y que se aplican en el SIPHA. No obstante, aunque el TPHA es un proyecto del IAPH desarrollado para su propio sistema de información interno, es posible utilizarlo en otras instituciones y entornos documentales relacionados con la custodia, organización y transferencia de información relativa al Patrimonio histórico en cualquier territorio. Su vocación universal se evidencia en la categorización universal que se realiza de los campos conceptuales del tesauro, así como en la provisión de términos y estructuras válidos para la clasificación

¹⁵ Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. *Tesauro de Patrimonio Histórico Andaluz. Versión 0*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1998.

y el análisis de objetos, imágenes y textos cuyos contenidos guarden relación con el patrimonio histórico.

4.2.3. El léxico

El TPHA es un vocabulario dotado de una extraordinaria riqueza léxica, compuesto por:

- 15 761 términos entre descriptores (14 386) y no descriptores (1375)
- 46 indicadores de faceta
- 1053 códigos alfanuméricos
- 1189 notas de alcance (NA)
- 13 220 relaciones entre descriptores (RT)

Las tareas de mantenimiento y actualización del Tesauro se canalizan a través de la Comisión Permanente del TPHA que recibe y analiza periódicamente propuestas para la inclusión de nuevos descriptores.

Este léxico está dispuesto en la macroestructura de primer nivel, formada por ocho macrodescriptores a los que se añaden las *Relaciones*, divididas en dos apartados; la *Relación de aspectos asociados* y la *Relación de listados auxiliares*.

Los macrodescriptores incluyen listados de términos polivalentes que complementan la estructura principal del TPHA y se encuentran incluidos en la estructura asociativa.

1000000	Acontecimientos. Actividades. Procesos. Técnicas
2000000	Agentes
3000000	Atributos
4000000	Estilo
5000000	Estructuras
6000000	Materiales
7000000	Objetos
7100000	Objetos inmuebles
7200000	Objetos muebles
8000000	Períodos geológicos. Períodos históricos

Macroestructura del *Tesauro de Patrimonio Histórico Andaluz*

Por su parte, los listados auxiliares están formados por identificadores sometidos a la propia evolución de las distintas bases de datos que utilizan el TPHA. Son relaciones de identificadores, denominaciones propias de lugares, personas, seres míticos o inmateriales, instituciones, etc. Están considerados de segundo nivel y tan solo aparecen en la representación jerárquica ya que se encuentran en continuo crecimiento.

A000000	<i>Relación de aspectos asociados</i>
A100000	Accidentes geográficos
A200000	Alimentos
A300000	Animales
A400000	Disciplinas
A500000	Elementos anatómicos
A600000	Figuras geométricas
A700000	nfracceptos
A800000	Motivos ornamentales
A900000	Régimen jurídico del Patrimonio Histórico
AA00000	Sistemas y unidades de medida
AB00000	Suelo
AC00000	Vegetales
B000000	<i>Relación de listados auxiliares</i>
B100000	Denominaciones de continentes y países
B200000	Denominaciones de divisiones territoriales españolas
B300000	Denominaciones de divisiones territoriales históricas
B400000	Denominaciones de unidades geológicas de Andalucía
B500000	Divisiones del calendario
B600000	Festividades en Andalucía
B700000	Mitología e iconografía
B800000	Relación de actividades arqueológicas regladas
B900000	Tabla periódica

Relación de aspectos asociados y Listados auxiliares del *Tesoro de Patrimonio Histórico Andaluz*

4.2.4. Partes del Tesoro

En su edición en papel, el TPHA adopta los siguientes formatos de representación:

- La *Macroestructura*. Aparece en primer lugar a modo de tabla de materias, en la que se recogen los campos conceptuales contenidos dentro del tesoro y se usa para efectuar búsquedas imprecisas o de términos desconocidos.
- La *Representación Jerárquica*. Contiene el listado jerárquico de todo el vocabulario del tesoro, exceptuando los índices auxiliares. Resulta útil cuando se conoce el descriptor autorizado así como la cadena a la que pertenece, pues permite obtener información de todos los niveles del propio y distintos campos con una navegación mínima en la estructura.
- La *Representación Alfasistemática*. Constituye la representación más rica del tesoro, ya que presenta pormenorizadamente la estructura vertical y horizontal. Es el repertorio alfabético general de todos los términos, tanto descriptores como no descriptores, exceptuando los índices auxiliares, en sus contextos inmediatos.
- La *Relación de Aspectos Asociados*. Son listados de descriptores que no han sido incluidos en la estructura principal regida por las macrocategorías por diversas razones —su generalidad, su tangencialidad con las materias, por no precisarse de ellos para un tratamiento categorial sino temático, por la necesidad de profundidad expresiva, etc.—.

- Los *Índices*. Son de dos tipos; permutados y auxiliares. Aunque se consideran como anexos, los índices auxiliares pueden presentarse en listados alfabéticos o jerárquicos y también se pueden utilizar para analizar y recuperar información como los descriptores.

5. Análisis de casos prácticos

5.1. Viñeta con el retrato xilográfico de un caballero armado, identificado como Jaime I. Aureum Opus regalium privilegiorum civitatis et regni Valentiae. Valencia, Diego de Gumiel, 1515.

5.1.1. Examen del documento. Visionado de la ilustración.

5.1.2. Determinación y análisis de su contenido

5.1.2.1. La descripción

Es una ilustración xilográfica con formato de viñeta que representa el retrato de cuerpo entero de un hombre adulto —identificado en el propio texto como el rey Jaime I de Aragón, conquistando la ciudad de Valencia— montado a caballo, en posición de tres cuartos hacia su derecha, con el rostro ladeado dirigiendo la mirada al suelo. Su pierna derecha está extendida y el pie se apoya en el estribo. El brazo derecho está separado del cuerpo y con la mano derecha sujeta una espada. El brazo izquierdo está flexionado sobre el pecho y con la mano izquierda sujeta las bridas del caballo.

Viste armadura de placas compuesta por casco con cimera de dragón alado, con orejeras y visera en la cabeza; gola en el cuello, coraza o peto donde se sujeta una capa adornada con lambrequines con borlas, y faldar sobre el cuerpo. Cubre sus brazos, sobaqueras, guardabrazos, brazales, codales, y en las manos lleva manoplas articuladas de metal. Protege sus piernas con rodilleras con abanicos laterales, espinilleras o grebas, y esarpes o zapatos herrados con espuelas en los pies.

Monta a la jineta un caballo, en posición de corveta, apoyado sobre los cuartos traseros y las manos levantadas, con larga cola y crines sueltas. Está enjaezado con petral simple adornado con una imagen de una cabeza antropomórfica alada, bridas simples, bocado decorado, riendas simples, silla de montar con arzones, grupera o barda sobre una gualdrapa decorada con una imagen de una cabeza antropomórfica alada, y cascos con herraduras claveteadas.

La figura está situada en un espacio exterior, con fondo de paisaje con suaves ondulaciones, piedras, plantas y un conejo husmeando el suelo. A la derecha sobre una roca alta y escarpada se sitúa un castillo con murallas almenadas y puerta de acceso de arco de medio punto; torres circulares almenadas con saeteras; torre del homenaje con ventana geminada y estandarte ondeando al viento sobre un mástil.



Aureum Opus regaliū privilegiorū civitatis et regni Valentiae. Valencia, Diego de Gumiel, 1515

5.1.2.2. La Identificación

Jaime I «el Conquistador», Rey de Aragón, Rey de Mallorca, Rey de Valencia, Conde de Barcelona, Conde de Ribagorza, Conde de Rosellón, Conde de Colliure, Conde de Conflent, Conde de Cerdeña y Señor de Montpellier. (Montpellier 1208–Valencia 1276).

Fue hijo de Pedro II «el Católico» y de su esposa, María de Montpellier. Nació en la ciudad francesa de Montpellier el 2 de febrero de 1208 y contaba 5 años cuando tuvo lugar la muerte de su padre en la batalla de Muret (1213) y fue retenido por Simón de Montfort —caudillo de la cruzada antialbigense y enemigo del dominio occitánico de los monarcas aragoneses— hasta que el Papa Inocencio III le obligó a entregar al joven a los catalanes en 1214 a petición de la nobleza aragonesa. Pasó su minoría de edad en el castillo de Monzón, tutelado por los Templarios, en tanto que su tío Sancho, conde de Rosellón, conducía los destinos del reino en calidad de regente. Durante este período se produjeron frecuentes revueltas entre los nobles que acabaron con la *Paz de Alcalá* (1217) pero que rebrotarán más tarde con especial virulencia a cargo de su hijo bastardo, Fernán Sánchez de Castro, durante los últimos años de su reinado.

A los veinte años inició su reinado, que comenzó con un período de disputas con la nobleza aragonesa, en episodios como el *Sitio de Albarracín* (1220) y el *Sitio de Montcada* (1223) que le hicieron caer prisionero en 1224. Una vez pacificado su reino emprendió en 1229 la expansión por el Mediterráneo, con la conquista de Mallorca, Menorca (1231) e Ibiza (1235), y por la Península, ocupando Burriana y Peñíscola, el reino de Valencia (1238) e incorporando entre 1244 y 1245 Játiva y Biar. Conquistó también Murcia en 1266, aunque la cedió a Alfonso X de Castilla por el *Tratado de Almizra* (1244).

Su interés principal se centró en la expansión comercial y política en el Mediterráneo. Así, la conquista de Mallorca, lograda gracias a la potencia naval catalana, le permitió establecer y controlar las estratégicas rutas comerciales del occidente mediterráneo.

Una vez que consolidó los territorios conquistados, su principal problema fue preparar el reparto de sus dominios entre sus hijos, lo que realizó mediante testamento otorgado en 1247. En dicho documento, legaba a Alfonso, hijo de su primer matrimonio con Leonor de Castilla, el reino de Aragón; a Pedro, fruto de su unión con Violante de Hungría, el condado de Barcelona, el reino de Mallorca y el condado de Ribagorza; y a Jaime y Fernando, hermanos de éste, respectivamente les entregaba el reino de Valencia y el condado de Rosellón.

El descontento de Alfonso hizo que recurriese al monarca castellano y provocó una revuelta nobiliaria, que fue solventada por las *Cortes de Alcañiz* (1250), en las que se estableció que a Alfonso le correspondían Aragón y Valencia; a Pedro, Cataluña y a Jaime el reino de Mallorca y el señorío de Montpellier. La cuestión no quedó completamente resuelta a causa de acontecimientos que estaban por venir. En 1258, Jaime I firmó el *Tratado de Corbeil* con Luis IX de Francia, con el que daba fin a la reclamación de los condes de Barcelona sobre los territorios al norte de los Pirineos —Languedoc y Provenza, excepto el señorío de Montpellier—, a cambio de la renuncia del rey francés a los condados catalanes, sobre los que tenía derechos adquiridos como descendiente de Carlomagno. En 1260 falleció su hijo, el infante Alfonso y hubo de reorganizar nuevamente el reparto de los territorios. Para su hijo Pedro (futuro Pedro III) legó los reinos de Aragón y Valencia y el condado de Barcelona; y para Jaime (futuro Jaime II de Mallorca) el reino de Mallorca y los condados de Rosellón, Colliure, Conflent y Cerdaña, unidos al condado de Barcelona.

La rebelión musulmana en el reino de Murcia, dominado por Alfonso X de Castilla gracias al *Tratado de Almizra*, empujó a éste a solicitar la ayuda de Jaime I, quien logró pacificar la región en 1266 y la entregó de nuevo al monarca castellano.

En 1269 promovió una cruzada a Tierra Santa que fracasó a causa de una gran tormenta. Pretendió también ser coronado por el Papa Gregorio X en el *Concilio de Lyon* (1274), pero éste se negó al no haberse realizado el pago del censo establecido por Pedro II.

La revuelta de los nobles rebrotó nuevamente en los últimos años de su vida, encabezada por su hijo bastardo, Fernán Sánchez de Castro, quien se enfrentó al infante Pedro.

Entre sus principales legados se cuenta la acuñación en 1258 del «tern», importante moneda barcelonesa y del fomento, mediante su política expansionista del comercio con Baleares y algunas importantes plazas africanas, concediendo el derecho de nombrar cónsules a los consellers barceloneses.

Enfermo, abdicó en sus hijos Pedro y Jaime y murió en Valencia el 27 de julio del año 1276, a los 68 años de edad, combatiendo contra algunos de sus oficiales que, apoyados por los musulmanes, se rebelaron contra su poder, obligándole a emprender personalmente la campaña de pacificación. Fue enterrado en el Monasterio de Poblet y sus restos fueron trasladados en 1835 a Tarragona y nuevamente reintegrados a Poblet en 1952, donde reposan en la actualidad.

5.1.2.3. La interpretación

La utilización de este grabado se documenta por primera vez dentro de la obra *Aureum opus regalium privilegiorum civitatis et regni Valentiae*, que imprimió en Valencia en 1515 Diego de Gumiel. En el texto se relaciona la figura representada con Jaime I el Conquistador gracias a la presencia de dos de sus atributos característicos: la cimera con el dragón alado y la capa con lambrequines acabados en borlas. Sin embargo esta relación es errónea desde el punto de vista histórico, pues en realidad los lambrequines pertenecen al escudo de don Íñigo de Arista, y la cimera alada no fue usada por los reyes de Aragón hasta la época de Pedro IV, hijo de Jaime I.

Es indudable que este grabado obtuvo un gran éxito, pues el mismo taco xilográfico se observa en la portada de conocidos libros de caballerías como *Floriseo* (Valencia, Diego Gumiel, 1516); *Las Sergas de Esplandián* (Toledo, Juan de Villaquirán, 1521); *Reinaldos de Montalbán* (Toledo, Juan de Villaquirán, 1523) y *Espejo de caballerías* (Sevilla, Juan de Cromberger, 1533).

La viñeta refleja la evolución que experimenta —entre el final de la época medieval y el primer Renacimiento— la iconografía del rey aragonés Jaime I, que se modifica desde su representación como militar y guerrero hasta convertirse en la imagen prototípica del caballero andante, héroe literario del pujante género de los libros de caballerías.

Este proceso evolutivo tiene su origen en complejos y profundos mecanismos de transformación que provocan que los antiguos grupos dirigentes deban adaptarse a las nuevas condiciones socioculturales de la corte. De este modo, la imagen del hombre a caballo representa una parte muy importante del imaginario colectivo de la época y encarna una visión trascendente del ideal de vida y del sistema de valores caballeresco a la vez que se convierte en el símbolo de la confluencia entre los modelos heroico y cortesano. Los dos paradigmas ya no se presentan como antagónicos, sino que se erigen en moldes de comportamiento complementarios para los grupos dirigentes de toda Europa.

El tema ecuestre de la ilustración forma parte de una tradición muy antigua en el arte occidental que se remonta a las esculturas del emperador romano Marco Aurelio.

Está relacionada simbólicamente con la representación del poder y la autoridad ejercida sobre el pueblo. La tradición tuvo diferentes manifestaciones culturales y alcanzó un desarrollo muy brillante en la pintura renacentista y barroca española, muy señaladamente en Diego Velázquez y Francisco de Goya.

La composición de la viñeta muestra la figura del caballero recortada sobre un paisaje con la línea del horizonte muy baja y presentada desde un punto de vista bajo, lo que contribuye a engrandecerla y a resaltar con eficacia su apostura y gallardía del jinete y la briosidad del caballo, presentado en corveta, la posición heroica por excelencia.

Técnicamente, el trazado de la figura destaca por el sombreado realizado mediante líneas paralelas muy juntas, de largo uniforme y grosor desigual. También es interesante el empleo de los puntos blancos sobre fondo negro, el entrecruzamiento de líneas y los pequeños triángulos negros y blancos alternados.

Es curiosa la presencia en el campo de un conejo en el campo parece ser la firma identificativa del grabador.

5.1.3. Documentación exógena y selección de fuentes de información

5.1.3.1. Fuentes icónicas



Chaucer, Geoffrey. *Canterbury Tales*. Londres, Richard Pynson, 1526. Estampa xilográfica y orlas ornamentales, probablemente de origen francés



Espejo de caballerías. Sevilla, Juan Cromberger, 1533. El mismo taco xilográfico que se incluía en el *Aureum opus regalium* se utilizó para componer la portada de esta conocida novela de caballerías



Bernardo de Vargas. *Cirongillo de Tracia*. Sevilla, Jácome Cromberger, 1545. El carácter guerrero del caballero pierde peso, conforme avanza la centuria, mientras se destaca su aspecto cortesano

5.1.3.2. Bibliografía crítica

- HERNANDO SÁNCHEZ, C. J. El caballo y la corte. Cultura e imagen ecuestre en la monarquía española (1500-1820). En *Mil años del caballo en el arte hispánico. Real Alcázar de Sevilla, 5 abril-15 junio 2001. [Catálogo de exposición]*. Sevilla: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, p. 107-145.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. Espejo de caballerías (Libro I y II). En *Mil años del caballo en el arte hispánico. Real Alcázar de Sevilla, 5 abril-15 junio 2001. [Catálogo de exposición]*. Sevilla: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, p. 146- 147.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero y Ramos, 2000.
- LYELL, James P. R. *La ilustración del libro antiguo en España*. Edición, prólogo y notas de Julián Martín Abad. Madrid: Ollero y Ramos, 1997.
- GRAN enciclopedia aragonesa. [Zaragoza]: Unión Aragonesa del Libro, 1980-2001. 16 v.
- HERMSEN, J. *La Enciclopedia de los Caballos*. Madrid: Libsa, 2000.
- BORREGUERO BELTRÁN, C. *Diccionario de historia militar. Desde los reinos medievales hasta nuestros días*. Barcelona: Ariel, 2000.

5.1.4. Representación del contenido informativo y elaboración de productos documentales (resumen, descriptores libres o controlados, palabras clave, índices de clasificación...)

5.1.4.1. Resumen

Ilustración xilográfica con formato de viñeta que representa el retrato de cuerpo entero del rey Jaime I de Aragón, montado a caballo, en posición de tres cuartos hacia su derecha, con el rostro ladeado dirigiendo la mirada hacia el suelo. Su pierna derecha está extendida y el pie se apoya en el estribo. El brazo derecho está separado del cuerpo y con la mano derecha sujeta una espada. El brazo izquierdo está flexionado sobre el pecho y con la mano izquierda sujeta las bridas del caballo.

Viste armadura de placas compuesta por casco con cimera de dragón alado, con orejeras y visera en la cabeza; gola en el cuello, coraza o peto donde se sujeta una capa adornada con lambrequines con borlas y faldar sobre el cuerpo. Cubre sus brazos con sobaqueras, guardabrazos, brazales, codales, y en las manos lleva manoplas articuladas de metal. Protege sus piernas con rodilleras con abanicos laterales, espinilleras o grebas, y zapatos herrados con espuelas en los pies.

Monta a la jineta un caballo, en posición de corveta, apoyado sobre los cuartos traseros y las manos levantadas, con larga cola y crines sueltas. Está enjaezado con petral simple adornado con una imagen de una cabeza antropomórfica alada, bridas simples, bocado decorado, riendas simples, silla de montar con arzones, grupera o barda sobre una gualdrapa decorada con una imagen de una cabeza antropomórfica alada y cascos con herraduras claveteadas.

La figura está situada en un espacio exterior, que representa las proximidades de la ciudad de Valencia, con fondo de paisaje con suaves ondulaciones, piedras, plantas sil-

vestres y un conejo husmeando el suelo. A la derecha sobre una roca alta y escarpada se sitúa un castillo con murallas almenadas y puerta de acceso de arco de medio punto; torres circulares almenadas con saeteras; torre del homenaje con ventana geminada, y estandarte ondeando al viento sobre un mástil.

La utilización de este grabado se documenta por primera vez dentro de la obra *Aureum opus regalium privilegiorum civitatis et regni Valentiae*, que imprimió en Valencia en 1515 Diego de Gumiel. En el texto se relaciona la figura representada con Jaime I el Conquistador gracias a la presencia de dos de sus atributos característicos: la cimera con el dragón alado y la capa con lambrequines acabados en borlas. Sin embargo esta relación es errónea desde el punto de vista histórico, pues en realidad los lambrequines pertenecen al escudo de don Íñigo de Arista, y la cimera alada no fue usada por los reyes de Aragón hasta la época de Pedro IV, hijo de Jaime I.

El grabado obtuvo un gran éxito, pues el mismo taco xilográfico se utilizó durante a lo largo de varios lustros para componer la portada de conocidos libros de caballerías, impresos en Valencia, Toledo y Sevilla.

La viñeta refleja la evolución que experimenta —entre el final de la época medieval y el primer Renacimiento— la iconografía del rey aragonés Jaime I, que se modifica desde su representación como militar y guerrero hasta convertirse en la imagen prototípica del caballero andante, héroe literario del pujante género de los libros de caballerías.

Este proceso evolutivo tiene su origen en profundos mecanismos de transformación, que provocan que los antiguos grupos dirigentes de todo el occidente europeo deban adaptarse a las nuevas condiciones socioculturales de la corte.

De este modo, la imagen del hombre a caballo representa una parte importante del imaginario colectivo de la época y encarna una visión trascendente del ideal de vida y del sistema de valores caballeresco. Simultáneamente se convierte en el símbolo de la confluencia entre los modelos heroico y cortesano, que ya no se presentan como antagónicos, sino que se erigen en moldes de comportamiento complementarios.

El tema ecuestre forma parte de una tradición muy antigua en el arte occidental y está relacionada simbólicamente con la representación del poder y la autoridad ejercida por los monarcas sobre el pueblo. La tradición tuvo diferentes manifestaciones culturales y alcanzó un desarrollo muy brillante en la pintura renacentista y barroca española.

La composición de la viñeta muestra la figura del caballero recortada sobre un paisaje con la línea del horizonte muy baja y mostrada desde un punto de vista bajo, lo que contribuye a engrandecerla ya resaltar con eficacia su apostura y gallardía del jinete y la briosidad del caballo, presentado en corveta, la posición heroica por excelencia.

Técnicamente, el trazado de la figura destaca por el sombreado realizado mediante líneas paralelas muy juntas, de largo uniforme y grosor desigual. También es interesante el empleo de los puntos blancos sobre fondo negro, el entrecruzamiento de líneas

y los pequeños triángulos negros y blancos alternados. La curiosa presencia en el campo de un conejo parece ser la firma identificativa del grabador.

5.1.4.2. Descriptores libres

Onomásticos

Jaime I «el Conquistador», Rey de Aragón, Rey de Mallorca, Rey de Valencia, Conde de Barcelona, Conde de Ribagorza, Conde de Rosellón, Conde de Colliure, Conde de Conflent, Conde de Cerdeña y Señor de Montpellier (Montpellier 1208–Valencia 1276). Íñigo de Arista.

Cronológicos

Edad Media. Renacimiento.

Topográficos

Valencia (ciudad). Espacio exterior. Paisaje.

Formales

Ilustración. Grabado. Xilografía. Viñeta. Retrato ecuestre. Retrato de cuerpo entero. Libro antiguo.

Temáticos-referenciales

Hombre adulto. Rey. Caballero. Guerreros. Caballo. Estribo. Espada. Bridas. Espuelas. Petral simple. Cabeza antropomórfica alada. Bridas simples. Bocado. Riendas simples. Silla de montar. Arzones. Gruper. Barda. Gualdrapa. Cascos. Herraduras Armadura de Placas. Casco. Cimera. Dragón alado. Orejeras. Visera. Gola. Coraza. Peto. Capa. Lambrequines. Borlas. Faldar. Sobaqueras. Guardabrazos. Brazales. Codales. Manoplas articuladas. Rodilleras. Abanicos. Espinilleras. Grebas. Zapatos herrados. Piedras. Plantas silvestres. Conejo. Rocas. Castillo. Murallas almenadas. Puerta. Arco de medio punto. Torres circulares almenadas. Saeteras. Torre del homenaje. Ventana geminada. Estandarte, Mástil.

TEMÁTICOS NO REFERENCIALES

Atributos reales. Poder real. Autoridad real. Iconografía real. Héroes literarios. Libros de caballerías (género literario). Milicia. Caballería andante. Tema ecuestre.

- 5.2. Viñeta con el retrato xilográfico de Juan de Yciar, realizado por Juan de Vingles, que aparece incluido en los preliminares de la mayoría de las ediciones del *Arte Breve y provechoso de cuenta Castellana y Aritmética*. Zaragoza, Miguel de Çapila, 1559



Juan de Yciar. *Arte Breve y provechoso de cuenta Castellana y Aritmética*. Zaragoza, Miguel de Çapila, 1559

Bibliografía

- AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen. Una investigación bibliográfica sobre la indización de documentos visuales con imágenes fijas. EN Tramullas, J. (ed.) *Tendencias de Investigación en Documentación*. Zaragoza: Universidad, 1996, p. 211-237
- AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen. Metodología para la indización de documentos no textuales: Algunas precisiones a propósito de los documentos gráficos y audiovisuales. EN García Marco, Fco. J. (ed.). *Organización del conocimiento en Sistemas de Información y Documentación 3*. Zaragoza: ISKO-España; Universidad, 1998, p.145-160.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001.
- CALABRESE, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra, 1993. Signo e imagen; 30.
- CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós, 1995. Instrumentos Piados; 1.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel, 1998. Ariel Patrimonio Histórico.
- CLAIR, Colin. *Historia de la imprenta en Europa*. Madrid: Ollero y Ramos, 1998.
- ECO, Humberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977.
- ESTEVE BOTEY, Francisco. Historia del grabado. Madrid: Labor, 1993. Técnicas artísticas; 2.
- FERNÁNDEZ CATÓN, José María (ed.) *Creadores del libro. Del Medievo al Renacimiento. Sala de exposiciones de la Fundación Central Hispano, 28 de septiembre-20 de noviembre, 1994. [Catálogo de exposición]*. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas; Fundación Central Hispano, 1994.
- FLOR, Fernando R. De la. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. Alianza Forma; 132.
- FRANCO, Giuseppina Di. Apuntes para un estudio de las ilustraciones de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI. *Pliegos de Bibliofilia*, 2002, 20, p. 6-16.
- GARCÍA MARCO, Francisco Javier y AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen. El análisis de contenido de las imágenes artísticas. *Informatio*, 3-4, 1998-1999, p. 196-127.
- GARCÍA MARCO, Francisco Javier y AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen. El análisis de contenido de las reproducciones fotográficas de obras artísticas. EN Valle Gastaminza, Félix de (ed.) *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis, 1999, p. 133-167.
- GARCÍA MARCO, Francisco Javier y AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen. Lenguajes documentales para la descripción de la obra gráfica artística. EN Valle Gastaminza, Félix de (ed.). *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis, 1999, p. 169-204.
- HISTORIA GENERAL DE LA IMAGEN: Perspectivas de la comunicación audiovisual*. Madrid: Universidad Europea-CEES Ediciones, 2000.
- LYELL, James P. R. *La ilustración del libro antiguo en España*. Edición, prólogo y notas de Julián Martín Abad. Madrid: Ollero y Ramos, 1997.
- MARSÁ, María. *La imprenta en los siglos de oro (1520-1700)*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001. Arcadia de las Letras; 8.
- MÍNGUEZ, Víctor. *Imágenes para leer: Función del grabado en el libro de Siglo de Oro*. EN Castillo Gómez, Antonio (comp.). *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*. Barcelona: Gedisa, 1999, p. 255-283.
- PANOFKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. Alianza Forma; 4.

- PEDRAZA GRACIA, Manuel José. Concepto, estructura material y formal y descripción del libro antiguo. EN Pedraza Gracia, Manuel José (ed.). *Tasación, valoración y comercio del libro antiguo. (Textos y materiales)*. Jaca, 2-6 de septiembre de 2002. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2002, p. 11-48.
- PEDRAZA GRACIA, Manuel José. Instrumentos de ayuda para la tasación del libro antiguo: descripción y uso. EN Pedraza Gracia, Manuel José (ed.). *Tasación, valoración y comercio del libro antiguo. (Textos y materiales)*. Jaca, 2-6 de septiembre de 2002. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2002, p. 181-205.
- PINTO MOLINA, María; GARCÍA MARCO, F. Javier y AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen. *Indización y resumen de documentos digitales y multimedia: Técnicas y procedimientos*. Gijón: TREA, 2002. Biblioteconomía y administración cultural; 62.
- RUÍZ, Elisa. *El artificio librario: de cómo las formas tienen sentido*. EN Castillo Gómez, Antonio (comp.). *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*. Barcelona: Gedisa, 1999, p. 285-312.
- SIMÓN DÍAZ, José. *El libro español antiguo; Análisis de su estructura*. Madrid: Ollero y Ramos, 2000.
- VINDEL, Francisco. *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos xv a xix (1485-1850)*. Barcelona: Orbis, 1942. Apéndice. Madrid, 1950.
- ZAPPELLA, Giuseppina. *Il libro antico a stampa. Struttura, tecniche, tipologie, evoluzione*. Milano: Editrice Bibliografica, 2001. I manuali della biblioteca; 3/1.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. 4.^a ed. Madrid: Cátedra; Universidad del País Vasco, 1998. Signo e imagen; 15.